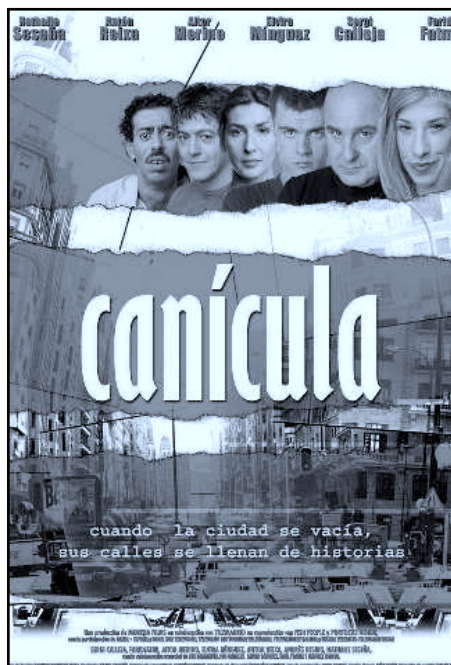


Reseñas

### Tres notas y algunas reflexiones

#### Canícula

**Producción:** Morena Films (España), Fish People (Reino Unido), 2001. **Dirección y guión:** Álvaro García-Capelo. **Fotografía:** José del Río. **Montaje:** Fernando Franco. **Música:** Víctor Reyes. **Intérpretes:** Nathalie Seseña, Antón Reixa, Farid Fatmi, Sergi Calleja, Elvira Mínguez, Aitor Merino, Manuel Morón. **Duración:** 113 minutos. **Fecha de estreno:** 2 de agosto de 2002.



1. El 25 de septiembre de 2002, en el transcurso del último Festival de San Sebastián, el Día del Cine Vasco convocó diversas propuestas: desde *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), a *Guerreros* (Daniel Calparsoro, 2001), pasando por *La leyenda del unicornio* (Maite Ruiz de Austri, 2001), y *La noche del escorpión* (Eva Lesmes, 2002), o los cortometrajes *Looking for Chencho* (Kepa Sojo, 2002), y *El diablo enamorado* (César Sabalia, 2002). El director bilbaíno Álvaro García-Capelo (1965) presentó también allí su primer largo, *Canícula*, realizado tras sus anteriores incursiones en formatos menores, *Un cuarto de hora* (1994), *Teresa y Vanessa* (1996) y *El hombre de Atapuerca* (1999), las dos últimas premiadas en distintos festivales.

Poco antes, en el periódico *El Correo Español-El Pueblo Vasco* del 18 de septiembre, aparecía el siguiente titular: “El cine vasco pide apoyos para evitar la ‘fuga de talentos’”. El gobierno de Vitoria estudia aplicar incentivos fiscales a la cinematografía”. El texto de la noticia abundaba en ello: “Durante esta presentación, el viceconsejero de Cultura del Gobierno Vasco, Imanol Agote, anunció que se estudia un conjunto de medidas entre las que se incluyen propuestas como la de aplicar incentivos fiscales a la producción audiovisual o incrementar las ayudas de Cultura al sector”.

El 29 de septiembre, en el mismo diario, García-Capelo opinaba al respecto en una carta al director: “Sobre la petición al gobierno vasco que la asociación de productores IBAIA y la Unión de Actores han hecho recientemente de ayudas al cine vasco para evitar la fuga de talentos, quiero exponer una consideración. *Canícula*, la película que he dirigido, se pasó en el Día del Cine Vasco del Festival de San Sebastián. Nací en Bilbao y me fui hace veinte

años del País Vasco. Estoy feliz de que mi película se considere vasca aunque su acción transcurra por completo en Madrid. Si no me hubiera ido del País Vasco, la película se habría rodado en Euskadi (qué bueno para escribir esto de tener sinónimos). Se me podría considerar un talento fugado. Pero de ser un talento, que tengo mis dudas, soy uno espantado. Y no por falta de subvenciones. Estoy a favor de que todas las administraciones apoyen y subvencionen al cine español, y de que cada autonomía haga el máximo esfuerzo por potenciar el de su comunidad, en este caso la vasca, que es la mía de nacimiento y vinculación afectiva. Pero todas las subvenciones del mundo no harán que volvamos los espantados. Y no estoy seguro de que el gobierno vasco quiera que regresemos los no nacionalistas”.

*Canícula* está producida por Morena Films, fundada en 1999 por Juan Gordon, que empezó su carrera en Columbia Pictures y fue luego director general de Esicma, a su vez impulsada por Elías Querejeta, promoviendo coproducciones con la participación de Canal Plus France, el Grupo Correo y Caja Madrid. Anteriormente, Gordon había trabajado como creativo en American Ent. Investors, firma estadounidense especializada en coproducciones con Europa, Israel y Canadá. También fue corresponsal en Estados Unidos del programa *Informatiu Cinema*, producido por la televisión pública catalana, TV3.

Únicamente expongo todo esto a manera de mosaico sobre la procedencia de la película y su posible pertenencia al llamado “cine vasco”. Dejo al lector la reflexión que de ello pueda extraerse respecto al reflejo de las identidades nacionales o autonómicas en el seno del cine español.

2. La recepción de *Canícula* en su estreno comercial español no fue precisamente calurosa. Estrenada en pleno mes de agosto, como irresponsablemente parecía sugerir su título, el público la ignoró casi por completo. Y, por poner un ejemplo de la indiferencia crítica con que se recibió, baste transcribir estas líneas de la reseña de Pedro Uris en *Cartelera Turia*: “Los relatos corales, las películas construidas mediante historias entrecruzadas, el modelo elegido por el bilbaíno Álvaro García-Capelo para su debut en la realización, necesitan para llegar a buen puerto de dos condiciones que se me antojan indispensables: la primera, la solidez de sus personajes y la capacidad de fascinación o sorpresa de las mini-historias que viven; y la segunda, la adecuada justificación de los cruces entre dichas historias [...]. En ninguno de ambos aspectos acierta plenamente esta esforzada película que muestra problemas de credibilidad [...], cierta pobreza a la hora de retratar los conflictos individuales [...], un tono general exagerado en los dramas elegidos [...] y unos lazos finales entre los personajes un tanto apresurados y forzados...”.

Tampoco muy afortunado, por lo general, fue su paseo por los festivales especializados. Y como muestra un botón, la feroz diatriba de Sérgio Augusto de Andrade a propósito de su presencia en la Mostra Internacional de Cinema de Sao Paulo: “Visto con toda la buena voluntad que todo director novel merece, *Canícula* es un filme que no debería ser incluido en ningún festival mínimamente riguroso, mucho menos si es internacional, y mucho menos si es de cine [...] Es como un drama televisivo mal producido. [...]

*Canícula* es un subproducto indigente, una muestra de lo peor que existe en el cine comercial. [...] El filme ya sería embarazoso si hubiese sido producido específicamente para su exhibición exclusiva en televisión. Pero en la televisión nadie soportaría *Canícula* por mucho tiempo sin cambiar de canal. Algunos filmes irritan; *Canícula* desespera”.

En el periódico *La Vanguardia* del 4 de agosto de 2002, Jordi Batlle Caminal parecía cuestionar esta virulencia mediante una adecuada contextualización. Y sus mesuradas palabras pueden ser de gran utilidad a la hora de abordar *Canícula* no desde la perspectiva de la valoración, sino desde el análisis de sus propuestas y lo que significan en el interior de eso que se da en llamar “cine español”: “No es sólo *Canícula* otra película contagiada por esa plaga contemporánea de las comedias de vidas cruzadas, sino que prácticamente cuenta lo mismo que ya explicaba el *Kilómetro 0* de Juan Luis Iborra y Yolanda García Serrano: un puñado de personajes en el tórrido y desocupado Madrid de agosto, cruzándose y descruzándose en una atropellada cadena de enredos. Un par de escollos que vienen a lastrar, parcialmente, el interés de una obra no desdeñable, pues posee un tono naturalista aceptable, unas interpretaciones convincentes, un ritmo que no se desboca, una factura muy profesional –pese a tratarse del primer largometraje realizado por Álvaro García-Capelo– y acaba componiendo una radiografía de la modernidad superior a la que presentan muchos otros títulos contaminados por la misma enfermedad. De su amable rosario de desdichas destaca especialmente la historia protagonizada por Antón Reixa, un guionista en dique seco que se encierra en un hotel decadente en lo que podría verse como una parodia cariñosa del *Barton Fink* de los hermanos Coen”.

3. No creo que haya que localizar el referente de *Canícula* tanto en las *Vidas cruzadas* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993) como en cierta búsqueda del realismo en el marco del último cine español. En otras palabras, *Canícula* se parece más a *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2001), que a *Nosotras* (Judith Colell, 2000). El hecho de que ese realismo quede transmutado o no en costumbrismo televisivo es otra historia en la que no me interesa entrar aquí. Sí pretendo, en cambio, demostrar que la película de García-Capelo responde a una pregunta que yo mismo planteé hace algunos años desde las páginas de *Dirigido por...: ¿por qué las nuevas generaciones de cineastas se empeñan en ignorar la cotidianeidad, la historia inmediata?* El año 2002, quizá espoleados por el impulso de veteranos como Alfonso Ungría (*El deseo de ser piel roja*, 2000) o Javier Maqua (*Carne de gallina*, 2000), jóvenes como Chus Gutiérrez (*Poniente*, 2002), o el citado León de Aranoa se autoimpusieron la tarea de hablar del presente. Tanto en este último caso como en el de *Canícula*, sin embargo, el mecanismo naturalista acaba dejando paso a la fábula metanarrativa.

En *Canícula* se dan cita diversos ejemplares que pretenden representar ampliamente a la fauna de la España de hoy, del Madrid de ahora mismo. Un taxista magrebí atropella involuntariamente a un bronco aspirante a fascista, que a su vez vive en un barrio donde subsisten también algunos ocupas, sobre los cuales una intrépida periodista televisiva pretende rodar un repor-

taje, a pesar de que su marido –un guionista en crisis– se ha mudado a un hotel para escribir tranquilo, lugar en el que finalmente coincide con un amigo en paro que no encuentra casa y cuya novia, la hermana de un niño pijo metido en asuntos sucios, parece la perfecta aprendiz de neurótica... Podríamos seguir, pues hay más personajes y situaciones en esta película “coral”. Pero lo que importa básicamente de *Canícula* es que se encarga de certificar, con envidiable habilidad, dos de las premisas mayores del cine de este país, y no sólo de su facción contemporánea. Por un lado, la imposibilidad del realismo tal como se entendería en la tradición cinematográfica universal, de Jean Renoir a Jean Pierre y Luc Dardenne pasando por Roberto Rossellini. Por otro, su conversión en un enfoque distorsionado de la realidad que puede tomar distintas formas, llámense picaresca, parodia, caricatura, farsa, costumbrismo, sainete, esperpento o retruécano posmoderno.

En *El caballero don Quijote* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2001), el problema principal del héroe no es el enfrentamiento con la realidad, como sucede en la novela de Cervantes, sino su absoluta incapacidad para penetrar en una serie de representaciones construidas en abismo, cuyo emblema más característico sería la cueva de Montesinos, que a su vez podrían conducirlo a una cierta verdad. En *Octavia* (Basilio Martín Patino, 2001), la realidad española también se ha convertido en una patraña inextricable, una construcción cuya mimesis sólo puede conducir a la impostura. Las pretensiones realistas de *Los lunes al sol* se dirimen principalmente entre las cuatro paredes de un bar más parecido a un teatrillo de títeres que a otra cosa. Y lo mismo ocurre en *Canícula*, donde las cuestiones sociales y el reflejo del estado moral de un país quedan diluidos en un clima progresivamente enrarecido y absurdo. Al final, el aparente llamamiento al realismo del guionista interpretado por Antón Reixa, que abandona su encierro y decide escribir basándose en las vidas de los demás personajes de la función, lo cual equivale a decir que la película misma es el resultado de esa operación, supone más bien, a la vista de lo visto, una constatación de su inviabilidad: puede que sea en las historias cotidianas donde reside la verdad, pero lo cierto es que el cine español aún no ha encontrado el método para desvelarla.

De hecho, *Canícula* se dedica a ilustrar las distintas vías en que esa misma verdad puede quedar oculta entre sus propios rastros. El personaje al que da vida Nathalie Seseña, la esposa de Reixa, quiere filmar a toda costa un reportaje sobre el fenómeno ocupa, aunque ello exija la manipulación de la realidad, la provocación deliberada de acontecimientos violentos. Hay una jueza, interpretada por Elvira Mínguez, terca y obsesiva, que antepone el cuidado de unas plantas a su relación con los seres humanos que la rodean. El guionista prefiere el encierro al contacto con los otros. Las fuerzas más reaccionarias de la clase media contemplan lo que ocurre desde sus casas, sin apenas asomarse al exterior. Todo ello da lugar a un clima enrarecido, claustrofóbico y asfixiante, en el que las situaciones más cotidianas adquieren tintes surreales. El hotel en el que se agazapa el guionista parece fuera del tiempo, como la mansión de los padres del adolescente díscolo o el inmueble en el que se encuentran las plantas a las que tiene que atender la jueza, regentado por un implacable cancerbero. En rea-

lidad, en esta película todo el mundo parece encerrado en sí mismo, y es evidente la obsesión por los espacios íntimos, por las casas, por los lugares privados convertidos de repente en infiernos de ansiedad. La jueza no puede salir del ascensor cuando el portero corta la electricidad. El niño se atrinchera en la casa de sus padres por miedo a los delincuentes que él mismo ha contratado, sin contestar al teléfono ni abrir la puerta a nadie. El racista, con la pierna rota, se ve confinado a su roñoso sofá. Y los demás buscan casa, trabajo, lugar de residencia, algo que les permita echar raíces. Entre el hálito sofocante del pasado y la confusión del presente, en la España de José María Aznar ya no cabe ningún sueño, ninguna utopía, excepto el repliegue y la retirada.

*Carlos Losilla*